

UNA TEORÍA DE LA MÚSICA EN EL *SETENARIO* DE ALFONSO EL SABIO

Pepe Rey

En 1993 el profesor Jesús Montoya se hacía eco de la extrañeza de los filólogos ante «la reconocida ausencia de una obra al menos que trate de cualquiera de las artes del trivio dentro de la magna producción de Alfonso [el Sabio]» (Montoya, 1995). Obrando en consecuencia, el propio Montoya intentó suplir esa carencia en lo que se refiere a la retórica, publicando un amplio trabajo que recoge, ordena, analiza y sintetiza las ideas sobre retórica diseminadas en los libros salidos del taller alfonsí, situándolas en el entorno de su época (Montoya, 1993).

Aunque la música no pertenezca al trivio, sino al quadrivio, sufre el mismo problema, pero, a diferencia de la retórica y de otras materias, no ha encontrado la respuesta adecuada por parte de los musicólogos. Más allá de la contundente realidad de las *Canigas de Santa María* (CSM), cuya importancia para el propio Alfonso está fuera de duda, o la dotación de un «maestro en órgano» para el *Estudio general* de Salamanca (Galán, 2019, p. 265 y ss.), resulta difícil hablar con alguna certeza del papel de la música en el proyecto cultural alfonsí, porque no se conoce un tratado específico salido de su escritorio ni hay noticia de que alguien haya intentado una tarea de recopilación y análisis de datos comparable a la llevada a cabo por los filólogos. La trascendencia del asunto ya fue señalada por Don M. Randel en 1984: «Cualquier intento de entender la teoría musical de la edad media [...] ha de preguntar ¿qué visión del mundo refleja esta teoría y a qué propósito intelectual responde? Son preguntas difíciles de contestar a veces, pero en ningún caso de más importancia que en el caso de lo relacionado con Alfonso el Sabio» (Randel, 1987, p. 40). En el coloquio que siguió a la ponencia en la que el musicólogo norteamericano expuso esta idea, J. López-Calo preguntó: «¿Cuáles son los comienzos de la teoría española en lengua vulgar?», pero nadie apuntó ni tan siquiera la posibilidad de que en los escritos del propio rey Alfonso o de su taller pudiera haber algo de interés en ese sentido.

Higinio Anglés dedicó en su gran obra sobre las CSM un breve apartado a «La cultura musical de Alfonso el Sabio» y, más específicamente, a la «Cultura musical del rey Sabio esparcida en sus libros» (Ángels, 1958, pp. 114-119), pero fue

apenas un intento de corto alcance que resulta a todas luces insuficiente, entre otros motivos, porque recoge muy pocos datos. La falta de una visión documentada sobre el asunto ha llevado en alguna ocasión a fabricar una teoría musical *ad hoc* buscando por sendas apartadas en otros lugares lo que no se encontraba —porque no se indagaba— en los propios escritos alfonsíes (Chico, 2003). A veces, aun centrándose en obras salidas del taller regio, se han ignorado las más ricas en menciones musicales llevando la atención hacia otras muy escasas de información al respecto (Grégorio, 2010). Lo más frecuente ha consistido en remitirse a los teóricos musicales coetáneos, tanto cristianos como musulmanes, sin intentar siquiera una mínima búsqueda de las ideas expuestas en la amplia producción científica y literaria del escritorio alfonsí (Fernández de la Cuesta, 2009).

A primera vista la posibilidad más a mano de establecer una hipótesis sobre el pensamiento de Alfonso el Sabio acerca de la música parece basarse en suponer alguna relación ideológica con el *Ars Musica* del fraile franciscano Juan Gil de Zamora, único tratado conocido de teoría musical escrito en los reinos peninsulares durante el siglo XIII. Está documentada la relación del clérigo con la corte alfonsí, su realización de encargos reales concretos, su colaboración con el escritorio en tareas no bien especificadas y su designación como tutor del futuro Sancho IV. De esos datos, sin embargo, no cabe deducir una pareja confluencia de ideas sobre la música, tal como ha señalado Maricarmen Gómez Muntané (2010, p. XLVI) basándose en las notorias discrepancias que se deducen de algunos textos bien conocidos: «Para Gil de Zamora la Música es aquello que estudia el *musicus*, es decir, aquel teórico de la música cuyo interés se dirige a averiguar las leyes que gobiernan el sonido y sus efectos, dejando a un lado cualquier aspecto práctico que, en cambio, es justo lo que le interesa a Alfonso el Sabio». Con todo, conviene puntualizar que la profesora Gómez apoya su comparación casi solamente en dos definiciones de la música expuestas en la *General Estoria* (I, Libro VII, caps. 36-37). Quizás no sea suficiente base para excluir por completo algún posible interés del rey Alfonso en aspectos teóricos de la música, pero en todo caso cabe suponer que ese interés irá en dirección distinta al del erudito fraile. Francisco Márquez Villanueva ha señalado la distancia ideológica entre ambos personajes al estudiar lo que define acertadamente como «el desbordamiento alfonsí de la cultura clerical» (Márquez, 1994, pp. 132-133). También se han subrayado discrepancias en materias como la astrología o la filosofía natural (Montero, 2007).

Así pues, los estudiosos de la música alfonsí tienen desde hace tiempo una tarea pendiente, aunque nada fácil con toda probabilidad: componer una teoría de la música a partir de los datos dispersos en la amplia producción del taller real. Para lograr este objetivo, no todos los libros salidos de aquel escritorio po-

seen, como es obvio, el mismo valor representativo de las ideas del rey Alfonso. El debate sobre la autoría de las obras y la intervención personal de Alfonso en cada una de ellas, que tantas páginas ocupó durante el pasado siglo, sopesando el valor de la famosa frase de la *General Estoria* «el rey faze un libro, non porque l'él escriba con sus manos», etc., parece ya bastante superado. Dejo a un lado en este momento por razones de espacio muchas aportaciones valiosas al respecto y recojo la utilísima distinción que hace Inés Fernández-Ordóñez (1999, pp. 107-108) entre «dos tipos de obras: aquellas cuya redacción fue ordenada por el rey, sin que se reconozca su intervención personal, y que suelen mencionar a los autores del texto, tanto si se trata de traducciones como de libros compilados independientemente, y aquellas otras de las que Alfonso se declara responsable del libro en su concepción y en su ejecución, sin que se reconozca otra autoría de forma explícita». Este segundo grupo de obras, en las que consta la participación personal del rey, reúne las de carácter jurídico (*Fuero real*, *Espéculo*, *Partidas* y *Setenario*), histórico (*Estoria de España* y *General Estoria*) y, por descontado, las *Cantigas de Santa María*, a las que hay que añadir las 39 cantigas no religiosas —conocidas por fuentes ajenas al taller real— que con frecuencia se olvidan, aunque son expresión muy directa de otras facetas de la personalidad del rey Alfonso que no conviene olvidar. Los estudiosos de la música, sin embargo, focalizados totalmente en los problemas que plantean las *CSM*, han ignorado casi por completo las obras jurídicas e históricas, quizás con el convencimiento de que no aportan nada interesante para la música. Se podría hablar, incluso, de una cierta falta de diligencia perceptible también, por ejemplo, en la total ignorancia hasta la fecha de una fuente musical tan valiosa como el pequeño códice con la *Vida y oficio de santa Isabel de Hungría*, salido de los mismos talleres que las *CSM* y conservado en la *Bibliothèque nationale* de París (*F Pn* NAL 868). Queda aún, pues, bastante camino por recorrer hacia el conocimiento de la música alfonsí y no solo en el aspecto teórico.

Desde hace varias décadas he ido leyendo y anotando diversas obras salidas del escritorio real no con la intención de elaborar una teoría de la música —eran otras las tareas que me proponía hacer—, sino sencillamente para entender mejor el mundo en el que se crearon las *CSM* y así poder interpretarlas con más coherencia (Rey, 2017). La interpretación musical también *è cosa en que jaz entendimento*, como dejó escrito Alfonso sobre el arte de trovar. Gracias a estas lecturas he podido, por ejemplo, aclarar algunos aspectos del instrumentalario característico de la corte de Alfonso X (Rey, 1975) o descubrir la conflictiva relación entre el regio trovador y su público (Rey, 1984) o imaginar una entrevista radiofónica al personaje o diseñar un concierto o dirigir una producción discográfica (Grupo

SEMA, 2000). En el presente artículo intento poner el foco sobre algunos textos de bastante interés para el estudio de la música, pero en su mayor parte poco o nada manejados —al menos, nunca citados— por los musicólogos que han escrito sobre la relación de Alfonso el Sabio con la música. No se trata, ni mucho menos, de textos raros o difíciles de consultar, sino bien conocidos y comentados por los estudiosos de la obra alfonsí. No pretendo, por tanto, ser su descubridor, sino solo llamar la atención de los musicólogos sobre ellos e, incluso, sugerir algunas posibles líneas de trabajo hacia un mejor conocimiento de las ideas del rey Alfonso sobre la música.

El 21 de enero de 1284 el rey Alfonso dictaba en Sevilla su segundo testamento, en el que legaba las dos obras en que habían estado ocupados él y su taller durante los difíciles últimos años de su vida: «Otrosí mandamos que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta María* sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare [...] Otrosí mandamos a aquel que lo nuestro heredare el libro *Setenario* que nos fecimos». Con el término castellano *Cantares* se refiere el testador, obviamente, a las *Cantigas*, que es palabra gallega. El libro *Setenario* es el que en otras ocasiones se denomina *Libro de las leyes* y que la tradición posterior hasta hoy ha preferido llamar las *Siete Partidas*. Actualmente se conoce como *Setenario* un texto fragmentario conservado en sendos manuscritos en la catedral de Toledo (ms. 43-20) y en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (ms. P-II-20). Se trata de «una refundición de los prólogos y de los primeros cuatro títulos de la versión última de la *Primera Partida*», elaborada «en la época final del reinado alfonsí, en la que el rey se encuentra aislado en Sevilla» (Pérez, 2002, p. 124). El *Setenario* es conocido desde 1752 y ha sido publicado en edición crítica por Kenneth H. Vanderford en 1945 y 1984. De esta edición tomo el texto reproducido aquí.

Durante mucho tiempo la crítica pensó que el *Setenario* era un libro comenzado por el rey Fernando III, que encargó a su hijo Alfonso la tarea de continuarlo. En 1986, sin embargo, Jerry R. Craddock estableció con buenos argumentos que se trata de una reelaboración parcial de la *Primera Partida* hecha al final del reinado de Alfonso, aunque una referencia a su padre, mal entendida generalmente, habría provocado el equívoco. Estudios posteriores han matizado algunos aspectos de la tesis de Craddock, que en lo fundamental mantiene su vigencia (Sánchez-Arcilla, 1999; Pérez, 2002; Martín, 2006; López y Redondo, 2009). Me interesa subrayar la fecha tardía de producción de la obra, porque significa que el *Setenario* representa el pensamiento maduro de su autor y, además, porque coincide con la última fase de producción de las *CSM* (Fernández Fernández, 2011, p. III y ss.).

El *Setenario*, como libro jurídico que es, se divide en *leyes*. La *Ley XI* se titula «Por quáles rrazones pusimos nonbre a este libro *Ssetenario*». La razón fundamental es «porque todas las cosas que en él sson van ordenadas por cuento de siete. Et esto ffué porque es más noble que todos los otros». Uno de los primeros asuntos tratados desde esta perspectiva es la Sabiduría, que «ffaze venir a omne a acabamiento de todas las cosas que ha sabor de ffazer e de acabar. Et por ende ordenaron los ssabios los siete ssaberes, a que llaman artes, e éstas sson maestrías ssotiles e nobles que ffallaron por ssaber las cosas çiertamientre e obrar dellas segunt conuiniese, tan bien en las çelestiales commo en las terrenales.» Estos siete saberes o artes —que habitualmente conocemos como artes liberales— se ordenan de esta manera: «de coraçón, de cuento, de medida, de acordança, de vista, de proeua, de entendimiento». A su vez, cada uno de los saberes se divide en siete partes. El cuarto saber, «de acordança», es el que aquí nos interesa y se describe de este modo:

La quarta arte, que es de acordança, llaman música en griego. Et ésta, commo quier que los omnes vsen della en ssones e en cantares e en estrumentos, tal es en ssí que en todas las cosas cae e ssin ella non sse podrían ffazer; porque conpone e acuerda todo.

Et ésta es partida en ssiete partes, que son éstas: con Uoz – con Sson – con Punto – con Tueno – Concordança – Estrumento – Contenente.

Boz es cosa que ssal por aspiración que enbía el spíritu de la vida, que es dentro en el cuerpo del omne. E enbiándol, ffaz Sson alto o baxo ssegunt la boz es ffuerte o fflaca. Punto es llamado allí do queda aquella boz de todo o sse camia. Tueno es quando la boz es fformada e asentada en el logar o conuiene. Concordança es otrosí lo que ffaze las uozes que sson de muchas maneras concordar en vno e ffazer vn canto. Estrumento es logar en que sse conpone la uoz naturalmiente, así commo en los pechos o en la garganta o en la boca del omne, o en otras cosas artiffiçialmiente en que remedan a los omnes, contraffaziendo aquel sson que ellos ffazen. Et esto es Contenente que conuyene mucho que sse ffaga en la música para acordarsse la manera del omne con el sson.

Onde en estas ssiete maneras desta arte sse muestra otrossí Dios. Ca él es uoz de alegría, con que sse alegran todas las cosas. E sson ssabroso; que alegra los tristes e esffuerça los desmayados e espierta los durmientes que yazen durmiendo en peccado, e adurmeçe por ssuennio sabroso los que uelan mucho en vanidades. Punto es llamado con grant derecho; ca en él quedan todas las cosas de guisa que non han después mouimiento ssinon quando él quiere que sse mueuan. Tueno es otrosí; ca el ssu spíritu fformó las uozes de todos los ssaberes. Concordança conplida es; ca él acuerda todas las cosas desacordadas. Estrumento es otrosí; ca assí commo el estrumento es cosa que sse connosçe por vista, assí ffué Ihesu Cristo ssu ffijo connosçido por la nuestra ffigura. Ca fue oyda la boz del Padre, que aquél era ssu fijo mucho amado, en qui rreçibía mucho plazer. Desta guisa ffué connosçido el Padre por el Fijo et el Fijo por el padre, assí commo el estrumento es connosçido por el sson que dél sale. Desto que sse entiende

por contenente deue sser llamado con derecho; ca así commo el gesto muestra lo que omne tiene en la uoluntad ssegunt la obra que quiere ffazer, así Ihesu Cristo mostró por ssus obras quál era Dios ssu padre, donde él ouo la uertud con que él obraua.

El texto, aun con su brevedad, constituye un compendio teórico completo sobre la música y puede resultar muy válido como esquema para ser enriquecido con aportaciones procedentes de otras obras, porque la música, como una de las artes liberales o por otros motivos, es tratada también con más o menos extensión en varios escritos alfonsíes. La *Primera Partida*, en la versión conservada en la *British Library* (Alfonso X, 1995, Ley XLVIIIa), recomienda que los clérigos conozcan los saberes del trivio «por que son muy prouechosos a los que los saben & les mueuen a fazer obras de piadat», pero respecto a los saberes del cuadrivio, con la música entre ellos, explica que «non touieron por bien los sanctos padres que se trabaiaassen mucho los clerigos de los aprender. Ca cuemo quier que estos saberes son nobles & muy buenos quanto en si; non son conuinientes a los clerigos ni se mourien por ellos a fazer obras de piadat, assi cuemo preyggar & confessar & las otras cosas semeiantes destas, que son tenudos de fazer de derecho.» Se da a entender, así pues, que la música es fundamentalmente un saber seglar, no clerical, aunque las alegorías divinas que el *Setenario* describe para cada una de sus partes puedan dar otra impresión y, más aún, aunque la realidad comprobable de los numerosos clérigos dedicados a la música práctica y teórica parezca contradecirlo. La definición de música en esta versión de la *Primera Partida*, como cabía esperar, resulta muy cercana a la que ofrece el *Setenario*: «Música es saber de acordança de los sones & de las otras cosas». Hace ya medio siglo Francisco Rico señaló que la insistencia en la idea de que la música «en todas las cosas cae e ssin ella non sse podrían ffazer, porque conpone e acuerda todo» «tal vez sea la primera explicación castellana del concierto de armonías reconocido por los pitagóricos.» (Rico, 2005, 1ª ed. 1970, p. 64).

La *General Estoria* (I, Libro VII, caps. 35 y 36) también se ocupa de la música como segunda arte del cuadrivio, tras la aritmética, y explica que, a diferencia de esta, «es cuantía departida otrossí, mas de guisa que se torna a otra cuantía e se ayunta a ella». El autor está empleando aquí el lenguaje aristotélico con «las maneras especulativas de moda en el siglo XIII» (Rico, 1972, p. 145). Después se explica con más extensión: «E ésta es ell art que enseña todas las maneras del cantar tan bien de los estrumentos como de las voces e de cualquier manera que sean de son, e muestra las cuantías de los puntos en que ell un son á mester all otro e tórnase a la cuantía d'él pora fazer canto cumplido por bozes acordadas, lo que ell un canto non podrié fazer por sí, assí como en diatesserón e diapente e diapa-

són, e en todas las otras maneras que á en el canto». En tan compleja definición, que podría referirse a la música polifónica, intervienen casi todas las *partes* de la música descritas en el *Setenario*: *voces*, *sones*, *puntos*, *estrumentos* y *concordanças* (*bozes acordadas*). En el capítulo siguiente repite Alfonso los mismos conceptos con idénticos términos: «E es música ell arte que enseña todas las maneras de los sones e las cuantías de los puntos, assí como dixiemos. E esta arte es carrera pora aprender acordar las voces e fazer sonar los estrumentos». Dos *partes* de las reseñadas en el *Setenario* quedan fuera de estas definiciones: *tueno* y *contenente*.

La *Primera Parte* de la *General Estoria* es la obra alfonsí que contiene más información útil para ampliar el esquema del *Setenario*: en el Libro I los capítulos 16 (*De los fechos de la música*), 17 (*De los pilares de la música de Jubal*) y 19 (*Del aprendimiento de la música de Jubal*), y en el Libro VII los capítulos 35 (*Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio e del cuadrivio*), 36 (*De las conveniencias e de los departimientos de los saberes del cuadrivio entre sí*) y 37 (*De cómo fallaron los griegos la natura de la música*). En este último capítulo, por ejemplo, se incluye una explicación más amplia del origen griego del término *música*, tomada posiblemente del *Graecismus* de Eberardo de Béthune (Lodares, 1996, p. 106): «E porque la aprendieron por viento e por agua pusiéronle este nombre moys, ca esta palabra moys tanto quiere dezir en la fabla de los griegos como agua en el nuestro language de Castiella, e sicox en el suyo tanto como viento en el nuestro. Onde este nombre música, que es compuesto d'estas dos palabras griegas moys e sicox tanto quier mostrar como arte de son fallada por agua e por viento.» El texto incluye a este respecto una interesante narración que muestra el estilo didáctico de Alfonso, más proclive a contar historias que a exponer teorías abstractas. Gil de Zamora propone la misma etimología, entre otras posibles, señal de que en este y en otros casos el erudito franciscano y los redactores del taller real comparten las fuentes de información: Pedro Coméstor, Flavio Josefo, Ebrardo de Béthune, Rábano Mauro, etc., junto a la Biblia. La diferencia puede estar marcada sobre todo por Boecio, Guido d'Arezzo y otros teóricos musicales, que son fuentes fundamentales en el tratado del clérigo pero están ausentes de los textos del escritorio alfonsí. Algunos detalles confirman la distancia entre ambos proyectos en cuanto a las fuentes. La *General Estoria*, por ejemplo, dice acerca de los griegos: «E allí aprendieron ellos ell arte de la música, e y fallaron las siete mutaciones d'ella complidamientre.» Como es sabido, en el sistema guidoniano de solmisación se conoce como *mutatio* —«mutanza» o «mutación» en castellano— el cambio de sílaba solfística (*vox*) obligado por la aparición de un semitono, que siempre debe cantarse *mi-fa*. Es un término presente con este significado en el *Ars Musica* de Gil de Zamora —capítulo VIII: *De vocum mutatione*— y en cualquier tratado de

teoría musical durante varios siglos. Aquí, sin embargo, tiene otro sentido distinto: se refiere probablemente a los siete *tonoi* o «formas de la octava» conocidas en la teoría musical griega (Redondo, 2002, p. XXXV; Solomon, 2000, p. 85). Aun sin conocer el origen de la expresión empleada en la *General Estoria*, creo poco probable que un teórico musical coetáneo hubiera usado el término «mutación» fuera del sentido guidoniano.

Una de las tareas pendientes consiste, precisamente, en el análisis del vocabulario musical utilizado en el naciente «lenguaje de Castiella» en que se expresan los textos alfonsíes, comenzando por las siete partes enumeradas en el *Setenario*, sobre las que solamente esbozaré a vuelapluma algunas observaciones. Puesto que la música es ante todo «el arte del cantar», la *voz* es la parte primera y fundamental. Respecto a ella hay interesantes comentarios en la *Estoria de España* al hablar del emperador Adriano y, sobre todo, de Nerón. El *buen son* constituye también una de las partes de la retórica en el breve espacio que le dedica el *Setenario*: «E que [el orador] lo diga amorosamente, non muy rrezio nin muy bravo nin otrosí muy fflaco; mas en buen sson mesurado, non altas bozes nin muy baxas.» En otros momentos *son* equivale a melodía: «fiz cobras e son» (CSM 64), «segund' as paraulas lle fez o son» (CSM 307). *Punto* fue durante varios siglos un término problemático debido a su plurivocidad en contextos musicales (Rey, 2004, p. 241 y ss.), como también lo era *punctum* en latín, lo que obligó al teórico flamenco Johannes Tinctoris a redactar un *Scriptum de punctis musicalibus*. Todavía hoy la crítica literaria vacila y tropieza con las varias acepciones musicales de *punto* en el *Libro de buen amor*. Dentro de la división que plantea el *Setenario* no queda claro en qué se diferencia el *punto* del *tueno*. El *Libro de Alexandre* (c. 1230), que maneja un léxico muy próximo al *Setenario*, distingue entre *punto*, *voz* y *tono*, refiriéndose con este último a los ocho modos eclesiásticos: «... sé fer sabrosos puntos, las voces acordar, los *tonos* com empiezan e com deven finir...», pero no parece que sea ese el sentido en que emplea *tueno* el *Setenario*. *Concordança* (y *acordança*) es término frecuente en los escritos de astronomía y jurídicos. No está claro, en principio, si en su acepción musical se refiere a las relaciones entre las distintas líneas de una música polifónica o a las relaciones entre las notas en una línea melódica... o, probablemente, abarca ambos sentidos.

El vocabulario de los *estrumentos* tendrá que ser necesariamente amplio debido a la reconocida importancia de las 40 miniaturas del *código de los músicos*, a las que hay que añadir algunas más de otros códigos. Desde 1881, en que las descubrió Barbieri, han sido innumerables los intentos de poner nombre a cada instrumento representado en ellas. El error fundamental de planteamiento ha consistido, una vez más, en buscar esos nombres en lugares alejados del entorno

alfonsí, sobre todo en los versos del *Libro de buen amor*, escritos más de medio siglo después en un contexto social y literario muy distinto. El resultado ofrece en ocasiones tintes caóticos, de modo que el instrumento que para unos es la «guitarra morisca», para otros la «guitarra latina» y para otros la «cedra», era conocido en la corte alfonsí sin duda alguna como «cítola» y cumplía un rol importante en las preferencias de los músicos cortesanos y, posiblemente, del propio rey. Por esta razón aparece en lugares destacados de los dos códices escurialenses de las cantigas. Más aún, en el *Libro de axedrez* (fol. 31v) se representa una cítola decorada con castillos y leones en todo el perímetro de su tapa, lo que otorga al instrumento un carácter institucional compartido solamente con los añafles, de uso heráldico, aunque las razones sean distintas. En el *Libro de buen amor*, por el contrario, la cítola es instrumento pastoril y callejero. En los capítulos de la *General Estoria* mencionados más arriba hay un buen puñado de nombres de instrumentos musicales.



Libro de axedrez (fol. 31v)

La séptima *parte* de la música, el *contenente*, se refiere a los gestos que el cantor exterioriza o, mejor dicho, debe exteriorizar para expresar con ellos el contenido y el carácter de la canción que está interpretando: «para acordarsse la manera del omne con el sson». En vano buscaremos en los tratados latinos coetáneos algo referente a esta faceta del canto. Todo lo más encontraremos en algunos escritos —no exactamente tratados específicos sobre música— censuras a los gestos de algunos cantores, a los que se tacha de histriónicos o lascivos, como las conocidas invectivas del abad Elredo de Rieval (1110-1167) en su *Speculum charitatis*: «... lascivas cantantium gesticulationes, meretricias vocum alternationes et infractiones non sine cachinno risuque intuetur», o la famosa *constitutio Docta Sanctorum Patrum* (1324) del papa Juan XXII prohibiendo la práctica del *hoquetus*: «... gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur.» La postura de Alfonso el Sabio al respecto es radicalmente

opuesta y única en varios siglos, porque no solo no rechaza ni prohíbe los gestos del cantor, sino que los exige integrándolos en el hecho musical como una de sus partes constituyentes. Quizás sea este aspecto el que muestra con más claridad la radical diferencia entre el concepto alfonsí de la música y lo que puede encontrarse en cualquier otra teoría coetánea. El *buen contenente* es también la séptima *parte* de la retórica según la descripción del *Setenario*: «Et ha de catar [el orador] que el contenente que touyere, que sse acuerde con la rrazón que dixiere. Et desta guisa sse mostrará por bien rrazonado aquel que rrazonare, e moverá los coraçones de aquellos que lo oyeren para adozirlos más ayna a lo que quisiere.»

Con frecuencia la música en los textos alfonsíes va asociada a la alegría: «cantand' e con alegría» (CSM 8). Las *Partidas* (2, 5.21) establecen «de que alegrías deue el rey vsar a las vegadas para tomar conorte en los pesares & en las cuytas». Junto con la caza y los juegos (Escourido, 2017), la música es fuente de alegría y placer: «oyr cantares & sones & estormentes [...] Ca los cantares non fueron fechos sinon por alegría de manera que resçiban dellos plazer & pierdan los cuydados [...] E eso mismo dezimos de los sones & de los estormentes...». Esto es válido no solo para el rey, sino para todo el mundo, incluso para los más humildes: Jabel pidió a su hermano Jubal que le hiciese algunos instrumentos pensando «que algunas alegrías de tales como aquéllas que buenas serién pora toller tristeza a los sos pastores en los montes ó andavan con los ganados, e que les darién algún solaz e alegría por que sufriessen mejor las lazerías que allí levavan». El propio Jubal aprendió a «temprar las cuerdas las unas altas e las otras baxas e las otras en medio, e fízolas todas responder en los cantares cadaunas en sus vozes e acordar con ellas, donde se fazen las dulcedumbres que plazen mucho a los omnes e los alegran». Teorías e historias aparte, para el rey Alfonso el carácter alegre de la música abarca desde lo religioso hasta lo grosero y escatológico, como se comprueba en la variedad de sus cantares. El *Libro de las formas y de las ymágenes* (Alfonso X, 2003), del que solo se ha conservado el índice, incluye varias fórmulas de magia astral relacionadas con la música, algunas tan sorprendentes como esta: «por fazer fornicios suzios & cantar & alegrar». No le resultará muy sorprendente, sin embargo, a quien conozca algunas cantigas *de escarnio y maldizer* de Alfonso. Nada sabemos de su música, salvo, al menos, de una que dedicó al deán de Cádiz por un asunto nada pío: «Penhoremos o dayan / na cadela polo cam». Para cantarla Alfonso reutilizó o contrahizo la melodía de la canción más cazurra existente en el repertorio popular: «Al villano se la dan / la cebolla con el pan» (Vallín, 1999). El hecho de que esta cantiga de escarnio tenga estribillo —como la mayor parte de cantigas religiosas— implica que Alfonso quería que la burla y la alegría fueran compartidas colectivamente.

La lectura del *Setenario* y otros libros salidos del escritorio alfonsí permite dibujar una imagen bastante documentada de lo que significaba la música para el rey Alfonso. Puede parecer excesivo hablar de una «teoría de la música». Quizás sería más adecuado decir «fenomenología» para marcar así la diferencia entre la idea alfonsí de la música en su proyecto cultural y la que manejaban los teóricos latinos coetáneos. Creo que hay material bastante para llevar a cabo la tarea de completar el dibujo y espero que pronto la realice alguien más dotado que yo para ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, 1945: *Setenario*, K. Vanderford (ed.), Buenos Aires.
- , 1981: *Cantigas de Santa Maria*, W. Mettmann (ed.), Vigo, 2 tomos.
- , 1984: *Setenario*, K. Vanderford (ed.), Barcelona.
- , 1995: *Primera Partida. British Library Ms. Add. 20787*, Ll. A. Kasten y J. J. Nitti (eds.), Madison.
- , 2002: *Estoria de Espanna que fizo el muy noble rey don Alfonso...*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2003: *Libro de las formas y de las ymágenes*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2004: *Siete Partidas de Alfonso X. BNM I 766*, P. Sánchez-Prieto (ed.), Alcalá de Henares.
- , 2006: *General Estoria*, P. Sánchez-Prieto, R. Díaz y E. Trujillo (eds.), Real Academia Española: *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>
- Anglés, H., 1958: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, III, *Primera parte. Estudio crítico*, Barcelona.
- Chico, M. V., 2003: «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas», *Anales de Historia del Arte*, 13, pp. 83-95.
- Craddock, J. R., 1986: «El *Setenario*: última e inconclusa refundición alfonsina de la *Primera partida*», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 56, pp. 441-466.
- Escourido, J., 2017: «Política alfonsí de la alegría: juegos de tablero, subjetivación y control social», *La corónica*, 46/1, pp. 73-96.
- Fernández Fernández, L., 2011: «Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa Maria. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1*, RBME, Madrid, pp. 43-78.

- Fernández de la Cuesta, I., 2009: «La música y el rey Alfonso X el Sabio», en *Alfonso X el Sabio*, [Catálogo de la exposición 27-10-2009 / 31-I-2010], Murcia, pp. 655-667.
- Fernández-Ordóñez, I., 1999: «El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio», en A. Domínguez y J. Montoya (eds.) *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, pp. 105-126.
- Galán Gómez, S., 2019: «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales*, 21, pp. 257-296.
- Gómez Muntané, M., 2010: «Juan Gil de Zamora *versus* Alfonso X el Sabio», en M. Páez (ed.), *Ars Musica, de Juan Gil de Zamora*, Murcia, pp. XXXI-LI.
- Grégorio, D., 2010: «Du mythe à la pratique, la musique dans l'astromagie alphonsine», *Bulletin Hispanique* [en línea], 112/2, pp. 743-761.
- Grupo SEMA, 2000: *Las cantigas de Alfonso el Sabio*, [libro-disco], P. Rey (director), Madrid.
- Juan Gil de Zamora: *Ars Musica*. Véase Páez, M., 2010.
- Lodares, Juan R., 1996: «El mundo en palabras (Sobre las motivaciones del escriptorio alfonsí en la definición, etimología, glosa e interpretación de voces)», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 21, pp. 105-118.
- López de Guereño, M. T., 2017: «Arte y gestualidad en el *Libro del acedrex, dados e tablas* de Alfonso X el Sabio», *Laboratorio de Arte*, 29, pp. 23-52.
- López, C. y Redondo, P., 2009: «Tradición clásica y voluntad política en el *Setenario* de Alfonso X el Sabio», *Humanitas*, 61, pp. 143-163.
- Márquez Villanueva, F., 1994: *El concepto cultural alfonsí*, Madrid. [Ed. revisada y aumentada, Toledo, 2004].
- Martin, G., 2001: «Datation du *Septénaire*: rappels et nouvelles considérations», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 24, pp. 325-342.
- , 2006: «De nuevo sobre la fecha del *Setenario*», *e-Spania* [en línea], 2. <<http://e-spania.revues.org/381>>
- Montero, A. M., 2007: «La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV», *Lemir*, 11, pp. 179-196.
- Montoya, J., 1993: *La norma retórica en tiempos de Alfonso X (Estudio y Antología de textos)*, Granada.
- , 1995: «La norma retórica en la obra de Alfonso X», en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Li-*

- teratura Medieval* (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), vol. I, Granada, pp. 147-170.
- Páez, M., 2010: *Ars musica, de Juan Gil de Zamora. Edición crítica y traducción española*, Murcia.
- Perona, J., 1988: «Espesores simbólicos de la glosa del mundo. El *Setenario* alfonsí, una aritmología sagrada», *Glossae: Revista de Historia del Derecho Europeo*, pp. 3-64.
- Pérez, J. L., 2002: «Los prólogos del *Libro de las leyes* y el fragmento llamado *Setenario* en la obra jurídica alfonsí», *Revista de Literatura Medieval*, 14/1, pp. 109-143.
- Randel, D. M., 1987: «La teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio», *Revista de Musicología* 10/1, pp. 39-45. [Ponencia presentada el 26 de septiembre de 1984 en la *I Semana de Música Española*. Se publica también el coloquio que siguió, moderado por E. Casares, con intervenciones de J. López-Caló, I. Fernández de la Cuesta y M. Gómez, entre otros, pp. 45-51].
- Redondo, P., 2002: *La Harmónica de Claudio Ptolomeo: edición crítica con introducción, traducción y comentario*, Murcia.
- Rey, P., 1975: «Un instrumento punteado del siglo XIII en España. Estudio de Iconografía instrumental», *Música y Arte*, 2, pp. 35-41, 3, pp. 46-53, y 4, pp. 34-38.
- , 1984: «El trovador don Alfonso X», *Revista de Occidente*, 43, pp. 166-184.
- , 2004: «Puntos y notas al músico Juan Ruiz», en F. Toro y B. Morros (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»*, Alcalá la Real, pp. 235-246.
- , 2017: «Las grabaciones de cantigas del Grupo SEMA. Tres décadas tras las huellas de Alfonso el Sabio», *Revista de Musicología*, 40/1, pp. 269-281.
- Rico, F., 1972: *Alfonso el Sabio y la General Estoria. Tres lecciones*, Barcelona.
- , 2005: *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, [1ª ed. 1970].
- Sánchez-Arcilla, J., 1999: «La obra legislativa de Alfonso X el Sabio. Historia de una polémica», en A. Domínguez y J. Montoya (eds.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, pp. 17-81.
- Solomon, J., 2000: *Ptolemy Harmonics. Translation and Comentary*. Leiden, Boston, Köln.
- Vallín, G., 1999: «El deán y el villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional», *Madrygal*, 2, pp. 133-138.